

## DU LISIBLE AU VISIBLE

Ariane Coulondre • colloque Revoir Picasso • 28 mars 2015

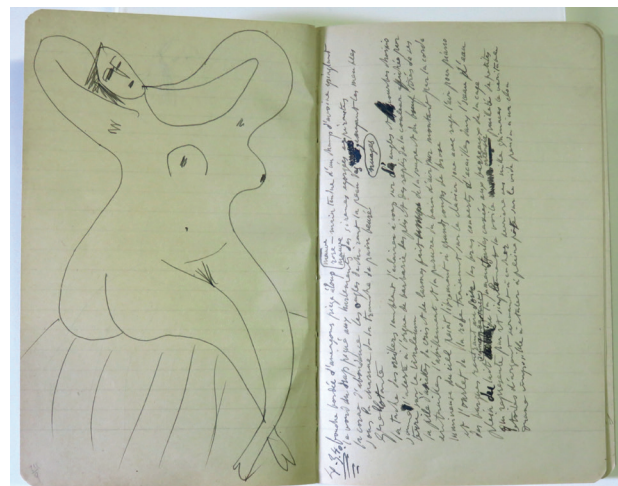
Avec l'introduction de lettres dans les compositions cubistes des années 1910, Pablo Picasso s'est engagé dans une confrontation inédite de signes, encourageant une circulation de sens entre les formes et les lettres, entre le voir et le lire. Dans les années 1930, le peintre se met à écrire quotidiennement et avec passion. Sa production littéraire, restée assez méconnue de son vivant, rassemblera plus de trois cent cinquante poèmes en français et en espagnol ainsi que deux pièces de théâtre, *Le Désir attrapé par la queue* (1941) et *Les Quatre Petites Filles* (1948)<sup>1</sup>. Si la place des lettres dans les tableaux a largement été étudiée et commentée, la relation entre le texte et l'image dans les écrits de Picasso n'a fait l'objet d'une attention que récemment. Au-delà d'un regard strictement textuel, l'étude des pages d'écriture permet de poursuivre l'analyse de ces rapports, en renversant la perspective et en y considérant la place qu'y occupent les dessins.

Pour explorer les liens entre les champs poétique et plastique, il faut souligner la tension entre deux idées récurrentes, a priori antithétiques, sur les écrits de Picasso. Il est souvent considéré que l'écriture du peintre fonctionne comme une activité autonome qui, dans les années 1930, vient concurrencer voire remplacer sa pratique picturale. Dans le même temps, tout lecteur des écrits de Picasso fait le constat que de nombreuses pages sont faites autant pour être vues que lues, et que par sa plasticité, l'écriture du peintre ancre son travail poétique dans un jeu d'aller-retour avec sa pratique plastique. Entre l'autonomie complète et la correspondance entre les médiums, se déploie la multiplicité des rapports entre texte et image chez Picasso. Le corpus des écrits étant vaste, nous nous attacherons dans cette étude à identifier plusieurs typologies, qui sont autant de manières dont s'articulent ces deux modes de création dans ses écrits des années 1930 et 1940. Sont ainsi exclues les illustrations spécifiques faites par Picasso pour illustrer des textes existants d'autres auteurs.

### DES CHEMINEMENTS PARALLÈLES : UNE AUTONOMIE DES MÉDIUMS

La lecture des écrits de Picasso mène à un premier constat : il existe assez peu d'exemples associant images et poèmes. Les deux modes de création, parfois concomitants, sont menés le plus souvent en parallèle. Quand il existe un rapprochement, le lien relève plutôt de la coexistence, de la juxtaposition. Cette autonomie est perceptible dans certaines pages où l'artiste trace poèmes et dessins le même jour, parfois avec les mêmes crayons ou plumes, à l'exemple de plusieurs pages dessinées à Juan-les-Pins au printemps 1936, conservées au Musée national Picasso-Paris.

Le recto de la page du 3 avril 1936 offre ainsi deux représentations féminines dessinées à l'encre de Chine de styles forts différents, *Portrait de jeune fille* et *Marie-Thérèse lisant*. À l'intérieur de cette sorte de carte, une liste manuscrite associe des motifs poétiques sans lien apparent : « oro del grifo y cadera \* azucar y mostaza \* hilo de araña y trigo de su mirada \* salto mortal del higo chumbo... » Sur la page du 10 avril tracée à l'encre, un bref poème est écrit juste au-dessus d'un dessin d'une femme à la coiffeuse : « seul soleil rage de dents double la mise et peint dorade sur la plume du regard fixe le point de chute et délaie ses ongles à la danse. » Le lien illustratif est à chaque fois loin d'être évident. Ces exemples donnent à penser que l'écriture fonctionne comme l'un des modes de représentation possibles pour Picasso, aussi différent des dessins que les dessins le sont eux-mêmes entre eux. Cette écriture instantanée a l'avantage de faire jaillir quantité d'images disparates, sans rapport apparent, le dessin émergeant comme une image parmi d'autres.



#### 1. PABLO PICASSO

*Nu assis aux bras levés* (gauche)

Texte manuscrit (droite)

Royan, 4-14 mars 1940

Plume et encre bleue sur papier blanc réglé, 19 x 12 cm

Musée national Picasso-Paris

Dation Pablo Picasso, 1979. MP1878(10v)(11r)

© Succession Picasso, 2016

Dans les Carnets Royan utilisés par Picasso pendant la guerre, cette même dissociation entre l'activité poétique et le travail de croquis se retrouve. Ainsi, le carnet inventorié MP1878 est rempli par le peintre en dix jours entre le 4 et le 14 mars 1940. Le premier jour, Picasso réalise dix-huit dessins de femmes assises puis recopie un poème repris d'un

autre carnet (fig. 1) : « bouche bordée d'ameçons piège à main rose mauve tendue d'un champ d'avoine épinglant le bord du drap piqué aux hurlements des sirènes égorgées expirantes... » Il est rare de voir, dans les carnets, des poèmes et des dessins datant du même jour. C'est le cas ici, mais une étonnante dissonance naît entre la sensualité des dessins nus féminins et la violence exprimée dans le poème, qui fait plus écho au contexte historique douloureux. Dans le carnet inventorié MP1877, qui couvre une période de dix mois, d'octobre 1939 à septembre 1940, on peut observer précisément grâce à l'inscription scrupuleuse des dates comment Picasso remplit le recto des pages soit par des dessins soit par des poèmes, puis revient ensuite plusieurs jours ou semaines après en remplissant les pages vides. La juxtaposition des poèmes et des dessins est donc de fait décalée dans le temps et le lien visuel qui en résulte purement fortuit.

### DES RAPPORTS DE SENS : LES MÊMES MOTIFS EN TEXTES ET EN IMAGES

Cependant, si cette autonomie vaut pour une majorité de manuscrits, à plusieurs reprises des rapports de sens appa-



2. PABLO PICASSO  
Portrait de jeune fille  
Juan-Les-Pins, 4 avril 1936  
© Succession Picasso, 2016

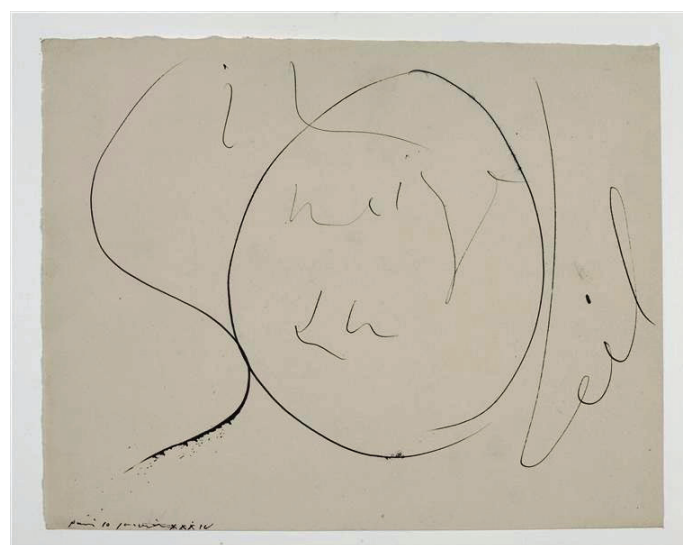
raissent entre textes et dessins. Les mêmes motifs y sont évoqués sur des modes différents. Ces rapports fonctionnent sur un mode illustratif, le dessin permettant de préciser, d'expliquer l'image poétique. Ainsi, dans le V<sup>e</sup> état du poème du 10 janvier 1938, un petit croquis au crayon permet de visualiser la phrase : « tenu suspendu par ses quatre coins cloués aux gros madriers soutenant le ciel. » De manière beaucoup plus développée, dans le manuscrit du Désir attrapé par la queue, les dessins fonctionnent assez logiquement comme indications pour la mise en scène, sur le mode du synopsis.

Mais ce rapport des deux modes de création semble se renverser dans de rares cas, où c'est moins l'image qui illustre que le texte qui légende, ou titre, le dessin. Le motif du *Portrait de jeune fille* présent sur une page du 3 avril 1936 est peint sur toile le même jour. Le lendemain, Picasso reprend sur un mode plus trivial l'image de ce profil féminin en y ajoutant des annotations manuscrites sur le principe du mode d'em-

pli (fig. 2) : « portrait de jeune fille \* sur une vieille boîte de conserve écrasée par un camion \* attacher un morceau de verre brisé et lui peindre le profil d'une face de femme \* accrocher au bas une paire de petits gants de poupée \* sur l'haut planter quelques plumes \* piquer l'ensemble sur une orange amère \* faire sur le couvercle de la boîte un trou. » Le lien entre cette dernière instruction et le schéma est accentué par le trait qui les relie. Dessous, le poème est repris au propre de manière indépendante. Cet exemple montre comment le processus de création se ramifie : la même image du *Portrait de jeune fille*, mise en dessin et en mots, donne lieu à deux versions complémentaires.

On retrouve dans certaines œuvres de septembre 1937 le même effet de titre avec l'utilisation par Picasso de l'écrit comme structure de fond. Dans le tableau représentant le « Portrait de la marquise au cul chrétien jetant un durou aux soldats maures défenseurs de la Vierge », le texte explicite l'image et souligne le ridicule du personnage qui évoque la guerre d'Espagne. De la même manière, le portrait dessiné d'Ubu, personnage que Picasso a réincarné en général espagnol quelques mois plus tôt dans *Songes et mensonges* de Franco, prend place devant la description du « monsieur si correctement habillé si gentiment déculotté mangeant son cornet de frites d'étrons... ».

### DES CORRESPONDANCES VISUELLES ET SONORES : PASSAGES D'UN CHAMP À L'AUTRE



3. PABLO PICASSO  
Il neige au soleil  
Paris, 10 janvier 1934  
Plume et encre de Chine sur papier à dessin vergé, 26 x 32,8 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Dation Pablo Picasso, 1979. Cat. 44, MP1130  
© Paris, RMN - Grand Palais  
© Succession Picasso, 2016

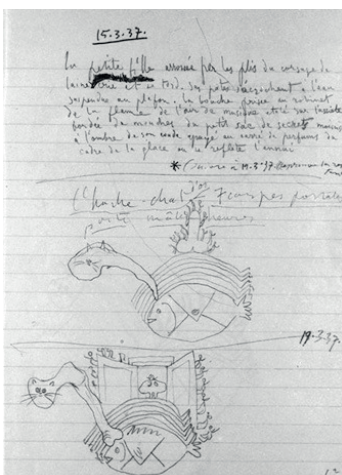
La troisième articulation identifiée relève d'un rapport de sens qui se double d'une correspondance visuelle et sonore entre le texte et l'image. Elle rappelle que Picasso pense et comprend les mots de manière sensorielle, par ses yeux et ses oreilles.

Visuellement d'abord. Depuis l'introduction du mot dessiné ou collé dans les œuvres cubistes<sup>2</sup>, le regard du peintre passe librement du champ scriptural au champ figural. Dans certaines séries ou carnets des années 1930, plusieurs exemples montrent comment Picasso transforme la graphie en dessin, la lettre en image. En janvier 1934, il trace sur onze feuilles de papier vélin des variations manuscrites à partir de la phrase « Il neige au soleil<sup>3</sup> » (fig. 3). L'écriture linéaire se transforme en graphisme spatial. Petit à petit, le « O » du soleil grandit pour devenir astre solaire, enserrant le mot neige, qui semble effectivement presque fondu, jusqu'à organiser toute la composition. Sur la page de garde du Carnet Royan, en 1939, le peintre joue avec le nom de la villa où il s'est installé, « Les Voiliers ». Par la puissance d'évocation de la ligne, le nom commun recopié cinq fois devient progressivement bateau à voile.

## LA PENSÉE CRÉATRICE EN FORMES ET EN COULEURS

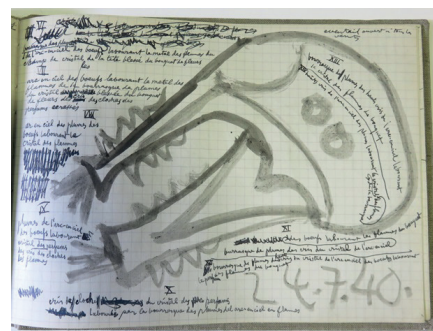
Au-delà de ces allers-retours, c'est l'écriture elle-même qui est structurée, rythmée visuellement par des tirets, des flèches, des ratures. Parfois débordante d'expressivité, on y sent la jouissance du geste de la main, qui dépasse le sens des mots. Par son mode de création proprement dit, elle rejoint par certains aspects la démarche picturale de Picasso.

Les mots fonctionnent comme un répertoire de couleurs. Si l'écriture est rarement colorée, Picasso lui-même a souligné le lien entre écrit et coloris : « Quand j'ai commencé à écrire, je voulais préparer moi-même une palette de mots comme si j'avais à faire avec des couleurs<sup>5</sup>. » Sa poésie est faite de mots juxtaposés comme autant de touches colorées. On retrouve d'ailleurs dans certains poèmes la répétition de ce lexique de la couleur, comme dans celui du 29 avril 1936, où des vagues ondulées reprennent en litanie les termes « mauve, jaune, bleu cobalt, bleu indigo... ». Cette place accordée aux couleurs dans les écrits, rappelle leur omniprésence dans les annotations manuscrites des dessins préparatoires aux tableaux, ainsi qu'on peut le voir dans un dessin réalisé deux jours plus tard, le 1<sup>er</sup> mai 1936.



**4. PABLO PICASSO**  
*Deux études de l'hache-chat d'os*  
Paris, 13 février-19 mars 1937  
Crayon graphite sur papier blanc ligné, 21 x 15 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Dation Pablo Picasso, 1979. Cat. 41, MP1887(6r)  
© Succession Picasso, 2016

La prise en compte de la dimension sonore des écrits a par ailleurs été soulignée par Jaime Sabartès : « En parlant de ce qu'il écrit, Picasso a coutume de me dire qu'il ne désire pas tant faire des récits ou décrire des sensations que les suggérer par la sonorité des mots : ils ne sont pas pris comme moyens d'expression, mais ils s'expliquent d'eux-mêmes, à la manière dont il se sert parfois des couleurs, en les posant sur la toile sans intention narrative... » L'exemple du dessin-rébus de mars 1937 (fig. 4) est en ce sens parlant. À partir d'une phrase notée le 19 mars 1937 dans son Carnet noir, Picasso décline en rébus « l'hache-chat d'os sept carpes postales porte mâle heures » sous la forme d'un poisson-enveloppe. Le poisson d'avril humoristique et énigmatique est repris, sans le sous-titre, dans une carte postale envoyée à Dora Maar et sera ensuite intégré dans la série « carte postale surréaliste garantie », éditée par Georges Hugnet<sup>4</sup>. On voit bien à travers ces exemples, ces jeux de mots et jeux visuels qui renvoient bien sûr à l'esprit du groupe surréaliste, la manière dont Picasso passe du texte à l'image et inversement. Si la poésie existe de manière autonome, le peintre l'aborde avec la même pensée créatrice que sa production plastique et ne s'interdit aucune expérimentation, jouant de la métamorphose des formes, écrites ou figurées, perpétuellement remodelées.



**5. PABLO PICASSO**  
*Crâne Textes VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII*  
Royan, Paris, 26 octobre 1939-19 septembre 1940  
Crâne : lavis d'encre noire sur papier blanc à petits carreaux Textes : plume et encre bleue sur papier à petits carreaux, 16,3 x 22,3 cm  
Musée national Picasso-Paris  
Dation Pablo Picasso, 1979. Cat. 43, MP1877(47r)  
© Succession Picasso, 2016

À l'instar des compositions plastiques, les pages d'écriture apparaissent souvent mises en forme, spatialisées. Dans plusieurs pages du Carnet Royan du 2 août 1940 (pages 49 et 50), les mots suivent la forme d'un escalier, en résonance au texte proprement dit : « lys qui monte à quatre pattes l'escalier du toit... » Reprenant ponctuellement le principe des calligrammes, Picasso fait se rejoindre la forme et le sens dans une composition restée inaboutie. Dans le même carnet, une page de juillet 1940 représente un crâne de mouton tracé au pinceau (fig. 5). Un poème, écrit deux jours après, vient se loger autour et à l'intérieur du dessin existant, et lui fait écho. Picasso joue sur les variations des mêmes mots, changeant leur ordre, comme autant de facettes de la même image autour de laquelle tourne le poète. Si le dessin-squelette structure la page, les combinaisons de mots semblent en malaxer le sens

par petites strophes numérotées, du numéro VI « bourrasque des plumes de l'arc-en-ciel des bœufs labourant le métal des flammes du champ de cristal de la tête blessé du bouquet de fleur », au numéro XII « bourrasque de plumes des hauts cris du cristal de l'arc-en-ciel des bœufs labourant le parfum des flammes du bouquet »... Cette numérotation qui organise le déroulé et la composition tournoyante du poème rappelle directement les chiffres romains utilisés très fréquemment par Picasso dans ses dessins et études préparatoires. Les motifs sont souvent développés sous forme de variations autour d'une même forme ou de décomposition d'une figure en différentes parties, avec des chiffres romains qui permettent de structurer le processus créatif lui-même.

Ces quelques pistes d'étude soulignent la diversité des rapports entre la production plastique et poétique et montrent l'importance d'une appréhension globale de la création picassienne. On peut y voir une formidable exploration des formes, textuelles et visuelles, exploitées pour leurs qualités et leurs potentialités propres mais aussi pour leur capacité de circulation et de correspondance, dans un mouvement créatif affranchi de toute entrave. L'exploration des carnets, lieu de fabrication de l'image et du texte, révèle combien les processus de création sont multiples, combien la cuisine de Picasso reste ouverte à toutes les inventions.

*Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.*

*Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.*

1. Moins d'un tiers de sa production écrite a été édité de son vivant. On consultera l'ouvrage de référence de Marie-Laure Bernadac et Christine Piot, *Pablo Picasso : Écrits* (Paris, Gallimard/RMN, 1989), qui rassemble les visuels des manuscrits et les transcriptions de la quasi-totalité des textes, et à l'analyse d'Androula Michaël dans *Picasso poète* (Paris, ENSBA, 2008). Nous précisons que les extraits de poèmes de Picasso, cités dans cet

article, sont repris avec l'orthographe d'origine, telle qu'elle a été admise dans l'édition des *Écrits*.

2. Michel Butor parlait à propos des pages de journaux collées de « textures optiques » (*Les Mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira, 1969, p. 159-160).

3. La série est conservée aujourd'hui au Musée national Picasso-Paris, sous les numéros d'inventaire MP1120 à MP1130.

4. Le dessin-rébus a d'abord été reproduit et interprété par Jean-Charles Gateau dans *Éluard, Picasso et la peinture* (1936-1952), Genève, Librairie Droz, 1983, p. 28.

5. Louis Parrot, in *Masses and Mainstream*, 1948, cité par Dore Ashton, *Picasso on Art, A selection of views*, Londres, Thames and Hudson, 1972.